
CUARTETO EN FA MENOR, OP. 20 N. 5*

William Drabkin

El autor analiza el Cuarteto en fa menor, Op. 20 n. 5, de Joseph Haydn, centrando su estudio en aspectos relacionados con la estructura, material melódico, textura y figuración rítmica empleados en cada uno de los cuatro movimientos de la obra. Este artículo es la suma de varias secciones contenidas en dos capítulos extraídos de su libro *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*.

El cuarteto en fa menor, de la serie de cuartetos Op. 20, ha figurado siempre entre los cuartetos más famosos de Haydn. Es una obra que merece la pena estudiar desde diversos puntos de vista. Para el primer violín, el Adagio es uno de los mejores solos de todo el repertorio de música de cámara. Para el conjunto en sí, la variedad de texturas en los demás movimientos convierten a la obra en un campo de experimentación ideal para la música de cámara. Para el oyente, el interés musical de la obra es enorme y constante; la coda del movimiento Moderato inicial, con sus controladas modulaciones a tonalidades distantes, es sólo un ejemplo destacado.

MODERATO

El Moderato emplea una forma sonata que se permite ciertas licencias con respecto a las normas establecidas. La división básica del movimiento en exposición, desarrollo, recapitulación y coda no se altera, y se aprecian ideas temáticas bien diferenciadas (el primer y segundo “sujeto”) en la tonalidad inicial y su rela-

* Drabkin, William: *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, © Greenwood Press, 2000, pp. 55-59, 69-80. Permiso concedido por ABC-CLIO, LLC.

• William Drabkin es profesor y conferenciante en la Universidad de Southampton en Inglaterra. También es vicepresidente de la Society for Musical Analysis, y editor-jefe de la revista *Music Analysis*, así como editor en las publicaciones *Beethoven Forum*, *Ad Parnasum*, y *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*.

tivo mayor. Sin embargo, las diferencias entre la exposición y la recapitulación son sorprendentes, pues aproximadamente un tercio de la recapitulación se compone de música nueva¹. En la exposición, por ejemplo, el tema inicial sirve, transportado, para introducir el segundo grupo temático; si la recapitulación siguiera este modelo al pie de la letra, el tema tendría que escucharse en fa menor en ambas ocasiones, por lo que Haydn recurre a la obvia estratagema de suprimir su segunda aparición. Otras alteraciones similares merecerán una exposición más detallada.

La exposición comienza enunciando dos veces el tema principal. El antecedente resuelve en la tónica en el compás 5, por lo que en ese compás coinciden el cierre armónico y la elisión con la siguiente frase. El consecuente, en cambio, alcanza la dominante, y por tanto termina de un modo armónicamente abierto, pero parece perder su impulso cuando el acorde de apoyatura del compás 12 resuelve un compás más tarde. Haydn ya se encontró en una situación similar en el primer movimiento de su cuarteto en re menor, Op. 9 n. 4, y resulta muy instructivo observar cómo utiliza el cuarteto anterior como modelo para escapar de este callejón sin salida temático (ver ejemplo 1): la tercera del acorde de dominante es rebajada, y el acorde resultante de dominante menor se convierte en el tercer grado del relativo mayor, la tonalidad del segundo grupo.

Ejemplo 1.

a) Op. 9 n. 4, primer movimiento, compases 13-17

[Moderato]

The musical score for Example 1, measures 13-17 of the first movement of Haydn's Op. 9 n. 4, is presented in four staves. The tempo is marked [Moderato]. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The score shows a dynamic progression from piano (p) and pianissimo (pp) to fortissimo (ff), with crescendos and a trill in the final measure.

¹ N. del T: Con el término “música nueva” el autor se refiere a la utilización de material musical que no se ha escuchado antes, que no proviene de la repetición de algún material anterior.

b) Op. 20 n. 5, primer movimiento, compases 11-15

[Moderato]

En ambas piezas, las notas repetidas del cello se encargan de conservar el impulso rítmico a través de la modulación. En el cuarteto que nos ocupa, Haydn dirige la línea superior de la frase consecuente del primer tema hacia la apoyatura *fa-mi*, de modo que la modulación pueda surgir sin esfuerzo de la dominante. También podemos entender por qué Haydn resuelve la disonancia del compás 12 en una especie de trino lento: con ello permite que el cello recoja la actividad rítmica de las partes superiores, enlazando así con la nueva tonalidad sin ninguna fisura. El ritmo complementario en los compases 12-13 (corcheas en las partes superiores, con el cello en reposo, seguido de notas largas de reposo en las partes superiores con corcheas en la parte del cello) logra que todo el primer grupo progrese virtualmente sin ningún tipo de pausa.

Aunque la continuidad del primer grupo temático pudiese justificar la pausa antes del comienzo del segundo grupo (ver ejemplo 2), el modo en que se produce resulta sorprendente. El *re*^b del primer violín en el compás 18 es el final de un arpeggio de dominante con séptima, pero no puede resolverse pues el siguiente tema (el tema inicial, transportado a la *la*^b mayor) necesita comenzar por la nota *la*^b, no *do*. La anacrusa insertada en el compás 19 se dirige hacia *la*^b, pero suena como un incómodo añadido, con la intención de conectar a través del intervalo de cuarta entre *re*^b y *la*^b.

Ejemplo 2. Op. 20 n. 5, primer movimiento, compases 17-20.



A menudo se hace referencia a este tipo de momentos como una característica del estilo temprano de Haydn, pues en sus obras posteriores “las figuras y frases de transición son eliminadas casi por completo”²; parece que esta anacrusa es un ejemplo de dicho tipo de transición. Si el propósito de esta figura es llamar la atención sobre la ruptura entre el primer y segundo grupo, y por tanto subrayar el progreso sin interrupción de la música hasta este momento, pero no más allá, entonces el reto al que se enfrenta Haydn consiste en desarrollar las consecuencias de esta intrusión más adelante en el movimiento. No puede hacerlo en el lugar equivalente de la recapitulación, pues el tema inicial es suprimido al comienzo del segundo grupo. En su lugar, la anacrusa se introduce en el comienzo de la propia recapitulación (ejemplo 3). Este momento, dramático por naturaleza, se intensifica al escuchar la anacrusa *antes* de lo que espera el oyente; y la intensidad se incrementa aún más por la modificación rítmica de la figura inicial (tresillos en lugar de semicorcheas) y por su triple repetición. El repentino *pianissimo* también tendrá consecuencias posteriores: el sorprendente *forte* que Haydn introduce en la repetición del tema cuatro compases después establece un carácter agresivo y enojado durante la siguiente frase y transición, en claro contraste con el pasaje equivalente de la exposición.

² Rosen, Charles: *The Classical Style*, Londres, Faber and Faber, 1971, p. 118.

Ejemplo 3. Op. 20 n.5, primer movimiento, compases 82-85.

La coda de este movimiento se considera, y con razón, uno de los principales exponentes de la maestría armónica de Haydn. Puesto que la coda surge directamente de la repetición del desarrollo y la recapitulación, será útil remontarnos a sus orígenes en la música alrededor del signo de repetición del compás 48. En el primer y segundo final de la exposición, Haydn recurre a otro procedimiento utilizado anteriormente en el cuarteto Op. 9 n. 4, la reinterpretación enarmónica del sexto grado rebajado del relativo mayor: *fab*, un floreio en *la* mayor, es reescrito como *mi*, la sensible de *fa* menor, que de este modo prepara la repetición de la exposición (ejemplo 4a). En el segundo final, la armonía se mueve hacia *re* mayor, de modo que el *fab*/*mi* desaparece de la melodía. La coda también comienza en *re* mayor, tonalidad a la que se llega desde *fa* menor. El juego armónico de la melodía original, centrado en *mi*, es reemplazado ahora por la oposición entre *mi* y *mi* en el cello (ejemplo 4b).

Pero el comienzo de la coda (ejemplo 5) se basa en el tema principal del segundo grupo, que posee una nota inicial distinta. Esto confiere un importante papel al *sol* escuchado por primera vez en el compás 48a, como floreio de *fa*. En la coda se produce una inversión de esta relación: en el compás 138 *sol* todavía es el floreio superior; un compás después *fa* se ha convertido ya en la sensible de *sol*. Pero al mostrar esta inversión con tanta claridad, Haydn está preparando el camino para otra sorpresa más, el cambio de modo hacia el distante *sol* menor en el compás 142, cuyo carácter misterioso queda subrayado por la inusual indicación *piano assai*. Esta nueva armonía es elaborada mediante su relativo mayor (*Si*), tonalidad sugerida en el compás 144. Durante el resto de este extraordinario pasaje la armonía regresa a través de *sol* menor (compás 145) y *re* mayor (compás 146). Después de un pasaje de gran intensidad,

Ejemplo 4. Op. 20 n.5, primer movimiento

a) compases 46-49

Violin I: p (measures 46-48), f (measure 49)
 Violin II: p (measures 46-48), f (measure 49)
 Viola: p (measures 46-48), f (measure 49)
 Cello/Double Bass: p (measures 46-48), f (measure 49)

b) compases 134-136

Violin I: p (measures 134-135), p (measure 136)
 Violin II: p (measures 134-135), p (measure 136)
 Viola: p (measures 134-135), p (measure 136)
 Cello/Double Bass: p (measures 134-135), p (measure 136)

Haydn destaca una feroz prolongación del acorde de $\frac{6}{4}$ cadencial, seguido de dos progresiones I-IV-V-I antes de que la armonía se colapse, exhausta, en un V-I en *pianissimo*³.

³ Las indicaciones dinámicas en las ediciones antiguas, que piden un gradual decreciendo desde *ff* hasta *pp* a través de estas dos progresiones, son falsas.

Ejemplo 5. Op. 20 n.5, primer movimiento, compases 137-148.

mf p assai

mf p assai

mf p assai

mf p assai

f: VI Gb: V₅⁶/V V₂⁴ I⁶ V₅⁶ i

Db: I V₅⁶ Bb: vi

cresc. f

cresc. f

cresc. f

cresc. f

Bb: V Gb: V₅⁶ I V f: VI German 6th i₄⁶

Tal y como se apuntó en el capítulo 2 (en la sección dedicada a las texturas y temas “idóneos” para un cuarteto de cuerda), el solo inicial del violín desarrolla su estructura rítmica a partir del patrón del acompañamiento, pero este hecho, en todas sus variantes, sirve sólo para explicar como mucho una cuarta parte de lo que escuchamos en el primer movimiento. En general, la música parece alejarse del dominio melódico del primer violín, y las únicas repeticiones significativas de la textura inicial se producen sólo al comienzo del desarrollo, la recapitulación, y la coda. En el primer grupo temático, dos compases de sonata a trío (compases 10-11) conducen a una sección en la que los tres instrumentos más agudos aúnan fuerzas frente

al cello (compases 12-16), de donde la música escapa mediante una *cadenza* del violín. En el segundo grupo temático la textura está más estratificada, dando especial interés a las voces internas. El tema de este nuevo segundo grupo comienza con los instrumentos distribuidos por parejas, y el registro agudo de la viola parece intensificar la tensión entre las líneas opuestas. En la reducida repetición de este tema (ejemplo 6) las voces internas adoptan su posición normal, y el segundo violín permanece estático durante la elaboración del acorde II_5^6 en (a). El cambio de armonía dos compases después, hacia una séptima disminuida, viene señalado por la reducción del motivo de medio compás de duración a un solo acorde (b), y de nuevo por una posterior reducción a una sola nota (c). Este *fa*, que parece saltar desde el acorde anterior, marca el inicio de una nueva “voz” para el primer violín: el *mi* \flat , adornado por su floreo inferior en (d), se comporta como una *mesa di voce*, permitiendo al segundo violín resolver el *do* \flat del compás 35 y apropiarse del tema principal, en (e). Cuando el primer violín se convierte de nuevo en la línea melódica más aguda, el segundo violín recoge el *mi* \flat , en (f), adornándolo esta vez con sus floreos superior e inferior. En otras palabras, conforme el primer violín asciende cada vez más a partir del compás 32, el segundo violín es llamado a sustituirlo tanto por su registro como por el material presentado.

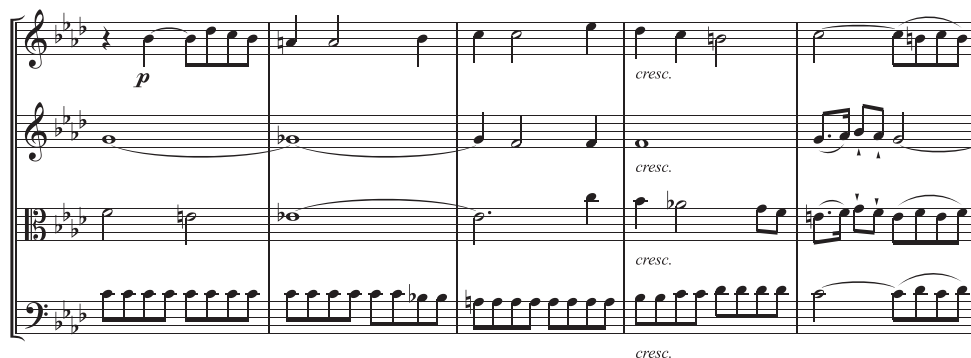
Ejemplo 6. *Op. 20 n. 5, primer movimiento, compases 28-38.*

The musical score is presented in four staves. The first staff (Violin I) features a melodic line with various ornaments and dynamic markings. The second staff (Violin II) provides harmonic support and counter-melodies. The third staff (Viola) and fourth staff (Cello) complete the texture. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and a specific measure is labeled (a) above the first staff.



Las texturas en el desarrollo y recapitulación son, en su mayor parte, extraídas de la exposición, aunque las insistentes semicorcheas en el segundo violín se vuelven cada vez más prominentes (compárense los compases 37-38 con los compases 89-97, 125-126, y 131-132). También es interesante resaltar una emotiva frase en la recapitulación, ofrecida en el ejemplo 7, que actúa a modo de enlace entre la primera modulación (ejemplo 1) y las atrevidas armonías de la coda (ejemplo 5). Su aparición altera radicalmente la estructura de la recapitulación, obligando a Haydn a regresar a un punto anterior: el compás 123 señala la repetición de parte del material de los compases 113 y siguientes. Desde el punto de vista de la textura, el pasaje no es exactamente igual a los pasajes que recuerda y anticipa: el primer violín continúa con su función melódica por encima de unas lentas voces internas y del pulso de corcheas en el cello.

Ejemplo 7. Op. 20 n. 5, primer movimiento, compases 119-123



MINUETO Y TRÍO

El Minueto de este Cuarteto, una forma sonata en miniatura, desarrolla dos ideas derivadas del primer movimiento: la relación de floreo entre *reb* y *do*, y las notas repetidas en el acompañamiento. De ellas, el floreo es más fácil de rastrear: su aparición en el bajo entre los compases 3 y 4, como parte de un acorde de sexta aumentada y su resolución, precede inmediatamente a un pasaje en el que *reb* es reinterpretado como la séptima del relativo mayor. La segunda parte comienza con una nueva armonización de *do-reb*, V-I en la tonalidad de la subdominante, *si* menor. El acorde de sexta aumentada es utilizado de nuevo para preparar el regreso a *fa* menor, pero ahora la pareja *reb-do* se encuentra en el extremo más grave del registro del cello, y la cuerda *do* al aire es reforzada de forma característica por la viola una octava más aguda.

La música progresa no tanto gracias a su desarrollo melódico como al movimiento rítmico del acompañamiento (en el primer movimiento, el acompañamiento de corcheas posee una función motriz similar). El pulso de negras es inmediatamente adoptado por la melodía del primer violín, y el motivo de notas repetidas adopta dos variantes: una comienza con un salto de octava en (a), e inicia una idea de dos compases; la otra conserva la triple repetición literal en (b), y proporciona una respuesta al floreo *do-reb-do*. Ambas ideas son a su vez desarrolladas posteriormente: a partir de (b) se nos proporciona un movimiento general de negras, tal y como se aprecia en la continuación en (c) y el regreso de las notas repetidas en el bajo en (d). De (a) provienen las figuras más sorprendentes, con grandes saltos, que encontramos en (e), y que con el tiempo consiguen eliminar la parte fuerte del compás, en (f). Esta última versión resulta particularmente efectiva cuando se sitúa frente a la repetición del inicio, o la continuación hacia la segunda mitad del movimiento: un súbito *forte* está implícito en el primer caso, y aparece claramente escrito en el segundo.

El Trío, escrito en la tónica mayor, es más relajado, a pesar de la preponderancia de las frases irregulares. Contiene un menor número de cambios de textura, y éstos resultan más predecibles, como por ejemplo el cambio de “sonata a trío” al solo de violín ligeramente acompañado. El motivo de las notas repetidas, confinado en un primer momento al cello, es utilizado como pedal de tónica durante el descenso del violín a través de la cuarta *fa-mi-re-do*. Mientras continúa descendiendo hacia el *la*, la viola, que había estado callada durante los primeros tres compases, recoge las negras del cello e invierte la cuarta descendente del violín. Las corcheas del solo de violín se dejan sin acompañamiento, de modo que la idea de las notas repetidas se reduce de nuevo a dos negras en los compases 60, 62 y 63.

Ejemplo 8. Op. 20 n. 5, segundo movimiento, compases 1-20.

Menuet

The musical score is for a Minuet in F minor, Op. 20 No. 5, measures 1-20. It is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time. The key signature has three flats (F, C, G). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-10) features a melodic line in the first violin (labeled (a), (b), (c)) and a supporting bass line in the cello/bass (labeled (d)). The second system (measures 11-20) continues the melodic line in the first violin (labeled (e), (f)) and the bass line in the cello/bass (labeled (f)). Dynamics include piano (p) and forte (f).

En la sección intermedia (ejemplo 9) se introduce una textura más propia de una danza, a modo de serenata. El primer violín continúa con su melodía, pero la indicación dinámica permanece en *piano*, y se ve obligado a esforzarse para ser escuchado por encima de los bajos del cello (cuyo efecto se acentúa gracias a la cuerda al aire *do*) y de los giros melódicos del segundo violín, que imita a una banda de clarinetes.

Ejemplo 9. Op. 20 n. 5, segundo movimiento, compases 70-77.



Pero aunque el diseño general del Trío parece bastante sencillo (sonata a trío sobre una pedal de fa mayor –solo del violín que modula a do mayor– serenata sobre la dominante que conduce de nuevo al inicio), la recapitulación ofrece algunas sorpresas. La figura cadencial en los compases 92-93 pierde un compás (compárense los compases 64-69 con los compases 89-93), y parece exigir así más música. La “coda” resultante (ejemplo 10), casi a modo de reflexión a posteriori, emplea texturas más características de un cuarteto, en las que las voces más graves contienen toda la actividad, hasta que el violín regresa para realizar la cadencia final.

Ejemplo 10. Op. 20 n. 5, segundo movimiento, compases 94-99.



ADAGIO

Haydn ya había dado forma de siciliana tanto a uno de sus movimientos lentos en la Op. 9, como a uno en la Op. 17. A excepción de dos casos, el compositor utilizaría este tipo de danza en cada una de las series de seis cuartetos posteriores. Las amplias líneas melódicas de este Adagio, con su frecuente uso del ritmo de puntillo en la primera parte del compás, son típicas de este género, como también lo son sus frases regulares, y la alternancia entre negras y corcheas en el acompañamiento. La textura es dominada durante casi todo el tiempo por el violín, mucho más que en el Adagio del cuarteto Op. 9 n. 1 (examinado en el capítulo 2 de la obra a la que pertenece este capítulo): los pasajes de interés melódico en el segundo violín permiten simplemente que el primer violín se comporte aún más como un instrumento solista, con pasajes más rápidos de estilo improvisado. El único contraste se produce en dos momentos concretos, los compases 28-35 y 72-79 (la indicación de *tenuto* de Haydn en el compás 28 aparece en la parte de la viola, pero es aplicable a todos los instrumentos), un tema conclusivo que sugiere una mayor independencia.

El carácter decorativo del Adagio se presta bien al tratamiento de tema y variaciones, y los primeros dieciséis compases sugieren dicha forma (en cuartetos posteriores la siciliana será uno de los candidatos preferidos para los movimientos con variaciones). Pero el diseño general del movimiento es el de una forma sonata, lo que queda claramente articulado por los patrones rítmicos contrastantes en los dos temas principales (ejemplo 11): en el tema conclusivo, en la dominante, el ritmo de puntillo aparece en la segunda mitad del compás, invirtiendo el patrón habitual de siciliana que domina el tema inicial.

Ejemplo 11. Op. 20 n. 5, tercer movimiento

a) compases 1-2, primer violín



b) compases 28-31, primer violín



A pesar de que los aspectos dramáticos de la forma sonata no son explotados en este movimiento, es destacable una frase de cuatro compases al final del desarrollo por su atípica progresión armónica. Este pasaje, que ha despertado numerosos comentarios, es especial por dos anotaciones curiosas y únicas en toda la producción de Haydn para cuarteto de cuerda: las indicaciones de bajo cifrado en la parte del cello, y la indicación *per figuram retardationis* en el solo de violín.

El significado de las cifras en el bajo parece claro: no se trata de instrucciones para un clavecinista, sino que indican que la armonía básica debe ser realizada por los tres instrumentos graves. La indicación *per figuram retardationis*, por otra parte, no posee ningún antecedente en todo el siglo dieciocho: el término *retardatio* se utilizaba en ocasiones para indicar una suspensión que resuelve ascendiendo por grados conjuntos, en lugar de descender, pero tal significado no es aplicable en este caso. La interpretación más frecuente es que el violín toca siempre por detrás de la armonía, y por tanto procura ralentizar el progreso armónico del acompañamiento. Ya existe un precedente en este Adagio de desacuerdo rítmico entre las partes: la hemiola en el compás 26 que descoloca al primer violín con respecto al acompañamiento, así como los tresillos en los compases 19 y 23 que también poseen un efecto desestabilizador. El ritmo armónico del primer violín nunca parece ser cuestionado en la exposición, pero en la *figura retardationis* la ininterrumpida sucesión de fusas, plagadas de apoyaturas, dificulta la búsqueda de alguna sucesión de acordes internos. Se mire como se mire, el primer violín no se retrasa con respecto al acompañamiento mediante ninguna cantidad fija de tiempo, ni mediante ningún número concreto de corcheas.

Quizá una pista importante resida en el hecho de que la indicación de Haydn no se sitúa al principio del pasaje, sino que aparece escrita sobre el último grupo de fusas en el compás 53. Esto sugiere que el solo de violín se encuentra correctamente colocado durante la mayor parte del primer compás del pasaje, adornando los acordes que le acompañan, y situando en la primera fusa de cada grupo una nota perteneciente al acorde subyacente: *re-fa-la* en la primera mitad del compás, *re-fa[#]-do* en la segunda. El adorno de cada acorde se produce a partir de pequeños ornamentos: el doble floreio *re-do[#]-mi-re(-fa)* en (a), y el giro *re-do[#]-re-mi(-fa[#])* en (b). Repeticiones o transposiciones de estos patrones iniciales aparecen en cada una de las armonías siguientes, tal y como se muestra en el ejemplo 12, retrasándose el primer violín aproximadamente dos pulsos de corchea a partir del compás 54. Las líneas diagonales muestran la “correcta” alineación armónica; las ligaduras punteadas muestran las repeticiones de las figuras de adorno iniciales en (a) y (b), y las ligaduras convencionales muestran la elaboración de los acordes subyacentes.

Ejemplo 12. Op. 20 n. 5, tercer movimiento, compases 53-56, primer violín y cello, con el bajo cifrado indicado por Haydn.

per figuram retardationis

(a) (b) (c) (d)

(e) (f)

6 4 2 6 5

Partiendo de este análisis, algunos patrones salen a la luz: (c) imita a (a) en el uso del doble floreo, (d) imita a (b) con su floreo inferior seguido de una escala ascendente, y (e) y (f) emplean ambos el doble floreo y la escala descendente mediante una estricta secuencia. Obviamente, el desajuste rítmico contribuye a ocultar estas relaciones, pues actúa en dos niveles: mediante el retraso de dos pulsos de corchea, y mediante las sutiles correcciones al nivel de las propias fusas. Pero este análisis demuestra que el arte de Haydn para desajustar las partes ha sido cuidadosamente planificado⁴.

⁴ En ocasiones se quiere ver en este pasaje un precursor del movimiento lento rapsódico del cuarteto en do mayor, Op. 54 n.2, que posee una igualmente ornamentada parte del primer violín sobre un acompañamiento de acordes. En esta obra posterior, sin embargo, la parte del violín es rítmicamente irregular a lo largo de todo el pasaje, y sería más apropiado describir su armonía implícita como ocasionalmente fuera de sincronía con respecto al acompañamiento, en lugar de constantemente “retrasada”. Otra obra que merece comparar aquí es el Rondo del Cuarteto para oboe y cuerda de Mozart en fa mayor, K.370, compuesto nueve años después de los cuartetos Op. 20 de Haydn, que incluye un virtuosístico pasaje *alla breve* para el oboe (dieciséis semicorcheas por compás) frente al $\frac{6}{8}$ del acompañamiento de las cuerdas (ejemplo 13). Aunque en este caso no se produce ningún desplazamiento

La posterior historia de la siciliana en el cuarteto de cuerda del siglo dieciocho muestra lo incómodo que se sentía Haydn con un estilo en el que el riesgo de ser dominado por el primer violín era enorme. En la serie Op. 33 la utiliza en el *finale* del cuarteto en sol mayor, y recurre a las variaciones para distribuir el interés entre las otras partes. Este movimiento sirvió de inspiración a otra serie de variaciones más elaboradas, el *finale* del cuarteto en re menor de Mozart, K.421, en el que el potencial de los instrumentos más graves para actuar como solistas se desarrolla por completo⁵. El Adagio del Cuarteto Op. 50 n. 1 de Haydn también posee

armónico entre melodía y acompañamiento, la estratificación entre instrumento de viento y cuerdas se logra mediante la oposición de métrica y estilo:

Ejemplo 13. Mozart, *Cuarteto en fa mayor para oboe y cuerda*, K.370. tercer movimiento, compases 103-108.

No sólo comparten los dos movimientos tonalidad y compás, sino que los pasajes en cuestión son similares en longitud y siguen una misma progresión armónica básica. También su función es la misma: preparar la recapitulación del primer tema. Obviamente, las fusas de Haydn no son tanto virtuosísticas como expresivas, pero esa diferencia es de esperar cuando se compara un Adagio con un Allegro.

⁵ En *The Great Haydn Quartets*, Hasn Keller sugiere que la siciliana debería ser una danza más o menos alegre y viva, y que el Allegretto del cuarteto op. 33 n.5 es una verdadera siciliana, mientras que el Adagio del Op. 20 n. 5 no lo es. Esta idea no parece estar en consonancia con los escritos contemporáneos a Haydn, que hacen referencia a la siciliana como una “gigue lenta”, ni con las indicaciones de *tempo* de otros compositores del siglo dieciocho en sus obras escritas en un suave $\frac{6}{8}$ o $\frac{12}{8}$. Aunque *allegretto* aparece con frecuencia, encontramos también famosos ejemplos marcados como *larghetto*, *andante*, y *andantino*. Los movimientos de Haydn que emplean la siciliana llevan la indicación *adagio* con tanta frecuencia como *allegretto*.

esta forma, y los solos para los diferentes instrumentos se distribuyen de nuevo a lo largo de las diferentes variaciones. En los cuartetos de la década de 1790, los movimientos de siciliana se vuelven más estilizados. En el Adagio del Cuarteto Op. 71 n. 1, la distinción entre melodía y acompañamiento en las secciones primera y última es minada por la participación de los cuatro instrumentos en el ritmo característico de la danza. En el Cuarteto Op. 76 n. 2, el violín una vez más asume el papel de solista, pero sin la consistencia en el acompañamiento a la que estamos acostumbrados: notas en *pizzicato* y articulaciones como *legato*, *portato*, y *staccato* se alternan de forma impredecible para crear una impresión general de acompañamiento libre, dentro de los límites de una estricta forma ternaria con coda.

FUGA

La exposición de esta fuga se ofrece en el ejemplo 14. El sujeto principal es una célula bastante utilizada en las fugas del siglo dieciocho, el patrón 5-1-6-7 (ó 5-3-6-7), con su característico salto descendente de séptima disminuida que aparece, por ejemplo, en no menos de tres de las veinticuatro fugas menores en el *Clave Bien Temperado* de Bach, y cuya presencia en “And With His Stripes”, del *Mesías* de Haendel (un coro a cuatro partes en fa menor) debió ser conocida por Haydn. Se trata de un sujeto que, dejando a un lado su cromatismo, comienza en un ambiente arcaico con notas largas, y elabora una secuencia de intervalos con un enorme potencial para el canon y el *stretto*.

Ejemplo 14. Op. 20 n. 5, cuarto movimiento, compases 1-22

Finale
Fuga a 2 soggetti
sempre sotto voce

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 9, shows the entry of the first subject in the Violin I staff. The second system, starting at measure 16, shows the continuation of the fugue with various entries and responses between the staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

Partiendo del título que Haydn da a este movimiento, la parte de la viola en los compases 3-6 debería entenderse como el segundo sujeto, con notas más rápidas y un comienzo anacrúsico que complementan la austeridad del sujeto principal. La similitud en el contorno del comienzo del sujeto principal (Ia) y la cola del segundo sujeto (IIb) estrecha aún más la relación entre ambos temas. Una fuga “a due soggetti” promete la repetición de este contrapunto a dos voces, por lo que la respuesta al primer sujeto en el primer violín es lógicamente acompañada por el segundo sujeto en el segundo violín. Al tratarse de una respuesta tonal, el descenso de quinta inicial se convierte en una cuarta, *fa-do*, lo que acentúa la similitud entre los dos sujetos.

Sin embargo, la severidad del comienzo es una ilusión. Las dos primeras presentaciones del sujeto principal serán las únicas ocasiones en que escucharemos una unidad de contrapunto completa de seis compases: en todas las presentaciones posteriores, el sujeto se reduce a su comienzo (Ia), mientras el segundo sujeto se reduce apropiadamente a dos compases (IIa). Por supuesto, la música de Haydn se basa por naturaleza en el desarrollo, e incluso cuando la reducción de los motivos oscurece su relación temática, la fluidez de la fuga es resultado de la

interacción entre estos dos motivos característicos. Al abreviar ambos sujetos, se facilita la construcción de frases de cuatro compases, las cuales Haydn explota durante los episodios, y desarrolla al máximo en las exposiciones recapitulativas de los compases 112-123 y 145-160.

A pesar de que la organización de las frases es más ajustada, el sujeto principal reducido subraya un problema sin resolver, concretamente la armonización del anguloso inicio del tema. Después de dejar atrás los compases 1-2, ¿qué material motivico puede servir de contrapunto? Hasta cierto punto, el propio material del comienzo proporciona también la respuesta. Desde el punto de vista de la disciplina de una fuga, las técnicas de contrapunto más económicas son aquellas que se nutren del propio motivo, es decir, las técnicas de *stretto* y canon (ejemplo 15).

Ejemplo 15. Op. 20 n. 5, cuarto movimiento

a) compases 112-116



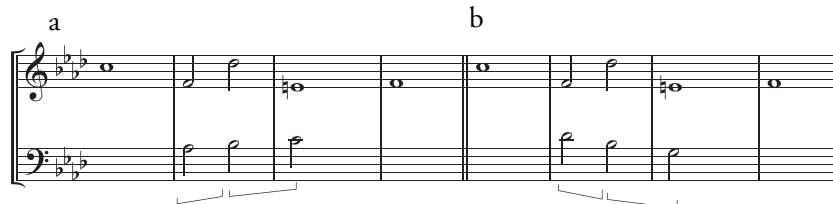
b) compases 145-149

in canone

ff

No obstante, es mejor reservar estos recursos contrapuntísticos para los puntos de llegada estratégicamente importantes en el diseño a gran escala, pues producen un efecto análogo a la recapitulación en la forma sonata, mientras que una repetición exacta del comienzo parecería demasiado simple y obvia. Haydn se enfrenta al reto de crear una línea al comienzo del movimiento que proporcione después un contrapunto aceptable y un complemento rítmico al motivo inicial, pero construida con material distinto al de ambos sujetos. Puesto que el buen contrapunto favorece las consonancias imperfectas sobre las perfectas, ya que sus cualidades permanecen invariables al invertir las (las terceras se convierten en sextas, etc.), Haydn se decide por dos líneas que pueden ser adornadas secuencialmente, tal y como se muestra de forma esquemática en el ejemplo 16: (a) ascenso por grados conjuntos, y (b) terceras descendentes.

Ejemplo 16. Patrones de armonización para el sujeto principal de la fuga del Op. 20 n. 5



Estos patrones proporcionan la base para realizar secuencias en el plano rítmico de las blancas, tal y como se observa en la viola en los compases 7-9 y 19-21 respectivamente, en los que incluso se utiliza la misma figura de floreo en el tratamiento secuencial. El contrapunto basado en estos patrones surge en el transcurso de la fuga con tanta frecuencia como lo hace el inicio del segundo sujeto.

Todos los pasajes contrapuntísticos en esta fuga son modificados por Haydn para acomodarse a cada nueva situación. Cuando el tema principal se encuentra en el bajo, el ritmo negra-corchea-corchea se adapta a una línea ascendente diferente (ver ejemplo 14, compases 13-14), y el patrón cambia de igual forma en el resto de la fuga. Al acercarse a la primera pedal de dominante, Haydn introduce el único caso de tratamiento *al rovescio* del sujeto, sobre todo para demostrar la construcción simétrica del tema principal alrededor de la quinta *fa-do* y su séptima disminuida circundante, *mi-re^b*. La tercera voz acompañante consiste en una modificación de IIa⁶.

⁶ Esta simetría, posteriormente explotada en el extenso canon entre el primer violín y el cello (compases 145-57), es una de las razones por las que Haydn puede haber decidido “modificar” la estructura interválica del sujeto, que en ocasiones ha sido comparada desfavorablemente con la versión del *Mestas* de Haendl. La segunda nota en el motivo de Haendl es *la^b* en lugar de *fa*; si Haydn hubiese utilizado esta versión más pegadiza del sujeto, el canon hubiese resultado menos efectivo.

Tabla 1. Estructura del finale del Cuarteto Op. 20 n. 5

Compás	1	23	36	42
Fuga	exposición	continuación+episodio	exposición	continuación+episodio
Forma Sonata	primer grupo	transición	segundo grupo	desarrollo
Tonalidad	fa menor		la \flat mayor	varias
Función	i	III	(X)	
Compás	89(92)	112	146	161
Fuga	<i>al rovescio</i>	<i>stretto</i> +continuación	canon	(abandona textura de fuga)
Forma Sonata	falsa recapitulación	recapitulación		coda
Tonalidad	fa menor→V/fa	fa menor→V/fa	fa menor	
Función	i→pedal V	i→pedal V	i	

La estructura del movimiento, resumida en la Tabla 1, muestra la fidelidad de Haydn a las tonalidades próximas a fa menor. Ésta es una característica bastante común en las fugas; y, como es fácil suponer, la oposición entre tónica y dominante en la exposición limita la utilidad de la propia dominante para servir de punto de llegada; en su lugar, Haydn favorece las tonalidades a distancia de tercera de la tónica (III y VI), junto con la subdominante y la super-tónica. Tras la exposición de la fuga en fa menor, en la que una redundante entrada a la quinta estabiliza la tonalidad principal, un pasaje de transición prepara dos exposiciones consecutivas del tema en la mediante. El procedimiento (establecimiento de fa menor, modulación, tema en la \flat mayor) sugiere una forma sonata, y el resto del movimiento progresa siguiendo este contorno en líneas generales. En el extenso desarrollo, el motivo IIa, junto con otros contrapuntos adicionales, aparece a lo largo de varias secuencias, que culminan en un pasaje de gran expectación que comprende una larga secuencia en el solo de cello (compases 95-102) y nueve compases de pedal de dominante. La “recapitulación”, que comienza en el compás 112 tras una cadencia en la novena de dominante, comienza con un *stretto* del sujeto principal. Las entradas emparejadas producen una tonalidad de fa menor más continua que la exposición inicial, con su alternancia entre sujeto (tónica) y respuesta (dominante). Esta sección asciende hasta una segunda pedal de dominante, que ahora contiene un *stretto* a tres partes y termina con un canon entre las dos voces externas. Es cierto que las proporciones de la sonata se distorsionan aquí: el “segundo grupo” sólo dura seis compases. Sin embargo, el desarrollo, a pesar de su extensión, se subdivide en secciones que contienen diferentes patrones de contrapunto: la mayor de estas secciones eleva la armonía desde la lejana tonalidad de sol \flat mayor hasta la tonalidad principal, a través de una serie de quintas ascendentes. La polaridad entre tónica y

dominante en la fuga evita que Haydn considere la posibilidad de emplear la forma sonata en ninguna de las restantes fugas de la serie Op. 20, pues ambas están escritas en tonalidades mayores; pero la fuga del Cuarteto Op. 50, n. 4, en *fa#* menor, despliega una trayectoria similar⁷.

Debido a su intensa relación con la tradición de la fuga, y a su imitación de las técnicas clásicas de desarrollo (*al rovescio*, *stretto*, y canon), esta fuga en *fa* menor se ha percibido siempre como la más severa de todos los finales fugales presentes en los cuartetos Op. 20. Sin embargo, su contrapunto no parece ser más intrincado que el encontrado en las otras dos fugas de la serie: la mayor parte del tiempo la textura es a tres partes, con notas rápidas (negras y corcheas) en sólo una de las tres partes (por comparación, las voces en el *finale* del Cuarteto en la mayor parecen más interactivas; su menor variedad técnica se debe más bien al diseño del tema principal).

Lo que también confiere seriedad a la fuga en *fa* menor es su tonalidad y su contexto: está precedida de tres movimientos de carácter serio. En este sentido, la asociación de la textura fugal con el modo menor no parece ser muy desacertada. Al escribir sobre los Cuartetos Op. 50, Sutcliffe argumenta a favor de “una asociación estructural entre modo y textura: cuando Haydn decide escribir un *finale* en una tonalidad menor, resulta bastante lógico que lo haga en un contexto polifónico, es decir, una fuga”⁸. Su argumento carece de sustancia, y de hecho parece casi insostenible, teniendo en cuenta que ni la teoría de la fuga, ni su práctica, ejercieron jamás ninguna discriminación a favor del modo menor. Sin embargo, existen importantes similitudes entre el Op. 20 n. 5 y su siguiente (y último) *finale* fugal, es decir, el Op. 50 n. 4, en *fa#* menor: ambos temas comparten un patrón interválico característico, y se acercan a la forma sonata de igual forma. Estas afinidades están directamente relacionadas con el hecho de que ambas fugas están escritas en tonalidades menores.■

Traducción: Héctor J. Sánchez

⁷ Tras la exposición inicial, que comprende cinco entradas del sujeto, una transición conduce hacia la tonalidad del relativo, la mayor. La llegada a la nueva tonalidad viene marcada por cuatro entradas del tema, en *la*, *mi*, *la* y *re* (I-V-I-IV, visto desde el punto de vista de la mayor); el mayor número de entradas compensa la brevedad del sujeto. Llegado a este punto, la armonía se vuelve más discursiva, y el contrapunto contiene cada vez con más frecuencia fragmentos del tema principal. En la “recapitulación”, que aparece hacia la mitad del movimiento, Haydn trata el tema en *stretto*, con entradas cada compás en *fa#*, *do#*, *do#* y *fa#* (es decir, i-v-v-i visto desde el punto de vista de la tonalidad principal), pero la textura a partir de este punto es mayoritariamente homofónica.

⁸ Sutcliffe, W. Dean: *Haydn: String Quartets, Op. 50*, Cambridge, Cambridge U.P., 1992, p. 90.